Quaderns d'Italià 20, 2015 **155-173**

A canção à Virgem na literatura portuguesa do século XVI

Rita Marnoto
Universidade de Coimbra. Faculdade de Letras e Colégio das Artes
rmarnoto@fl.uc.pt

Resumo

Este artigo estuda a imitação da canção à Virgem de Petrarca na literatura portuguesa do século XVI, mostrando como deu lugar a um filão próprio. O seu primeiro cultor foi Francisco de Sá de Miranda, autor de uma canção que usa o esquema métrico de *Vergine bella, che di sol vestita* (366) e de outra, dedicada *À festa da Anunciação de Nossa Senhora*, que usa o de *Chiare, fresche et dolci acque* (126), o que será considerado em função de vários factores histórico-literários. As vias que assim ficam rasgadas serão posteriormente seguidas por Diogo Bernardes, Manuel de Campos, Pedro da Costa Prerestelo e Agostinho da Cruz ou Martim de Castro do Rio. Finalmente, far-se-á um confronto com a literatura espanhola.

Palavras-chave: petrarquismo português; petrarquismo ibérico; canção à Virgem; Francisco de Sá de Miranda; literatura mariana.

Abstract. *Song to the Madonna in sixteenth-century portuguese literature*

This article studies the imitation of Petrarca's song to the Virgin in sixteenth-century Portuguese literature and aims to show how it led to a rich vein in itself. The first to cultivate it was Francisco de Sá de Miranda, author of a song that uses the metric scheme of *Vergine bella, che di sol vestita* (366) and another dedicated *À festa da Anunciação de Nossa Senhora*, which uses the metric scheme of *Chiare, fresche et dolci acque* (126). Both will be considered according to various historical-literary factors. The roads that were opened by Miranda will later be followed by Diogo Bernardes, Manuel de Campos, Pedro da Costa Prerestelo and Agostinho da Cruz or Martim de Castro do Rio. Finally, a comparison with Spanish literature will be lead.

Keywords: Portuguese petrarchism; Iberian petrarchism; song to the Virgin; Francisco de Sá de Miranda; Marian literature.

ISSN 1135-9730 (paper), ISSN 2014-8828 (digital)

VISIT…

Os estudos sobre o petrarquismo sofreram nas duas últimas décadas uma expansão extraordinária, cuja riqueza muito deve à renovada abordagem que potencia a simbiose entre uma base filológica sedimentada e modelos sistémicos dinâmicos.[1] Dessa perspectiva articulada e abrangente, emerge um dos mais profícuos fenómenos literários à escala europeia e que muito cedo adquiriu uma dimensão transcontinental. A difusão maciça de um modelo que, entre evoluções, contaminações e mudanças, vai enformando sucessivos discursos que plasmam normas epocais, idiolectos autorais e comportamentos, para depois dar lugar a novos níveis de produção e de preceituação em cadeia, põe a descoberto uma malha complexa e entrecruzada, dotada de valências comunicativas que se abrem às mais diversas declinações.[2]

É sobre um dos vectores dessa malha que este trabalho se irá debruçar, a imitação da canção à Virgem de Petrarca, *Vergine bella, che di sol vestita*, na literatura portuguesa do século XVI, sem deixar de ter em linha de conta que as várias declinações que o petrarquismo sofre na Península Ibérica são plasmadas por múltiplas contaminações de fronteira.

Se a difusão do petrarquismo tem por factor essencial de propulsão a matriz fundacional da obra de Petrarca, a canção à Virgem constitui um caso muito particular. De tão inovadora, viu procrastinados os tempos da sua imitação, pelo que o filão modelizante que a partir dela se gera é tardio em termos italianos e europeus. Aos modelos até então correntemente utilizados, que eram os da ladainha, do hino e das laudas medievais, caracterizados por uma iteração circular e por um tom *humilis*, Petrarca contrapôs um tipo de composição substancialmente diferenciado.

As suas fontes religiosas foram sendo apontadas ao longo dos séculos e a crítica positivista indagou-as com detalhe, pelo que são hoje bem conhecidas.[3]

1. Impulsionada pelas comemorações do VII centenário de Petrarca, graças às quais hoje dispomos de um instrumento essencial para um balanço projectual dos estudos petrarquianos (*Petrarca nel tempo. Tradizione, lettori e immagini delle opere. Catalogo della mostra [...]*, ed. Michele Feo, Pontedera: Bandecchi & Vivaldi/VII Centenario della Nascita di Francesco Petrarca, Comitato Nazionale, 2003), desenvolve-se a partir do congresso ítalo-francês de 1995 (*Dynamique d'une Expansion Culturelle. Pétrarque en Europe XIVe-XXe siècle. Actes du XXVIe Congrès International du CEFI, Turin et Chambéry, 11-15 décembre 1995*, ed. Pierre Blanc, Paris: Champion, 2001) e é suportada por utilíssimos instrumentos bibliográficos, de entre os quais: Luca Marcozzi, *Bibliografia petrarchesca. 1989-2003*, Firenze: Olschki, 2005; Id., «Bibliografia ragionata degli studi petrarcheschi recenti (2004-2006)», *Bollettino di Italianistica*, 3.1, 2006, p. 95-140; Erika Milburn, «Rassegna di studi sul petrarchismo lirico del Cinquecento (2000-2006)», *Bollettino di Italianistica*, 3.2, 2006, p. 141-160; *Bibliografia generale della lingua e della letteratura italiana (BIGLLI)*, ed. Enrico Malato, Roma: Salerno, Unesco, MBAC, RL, [...], 13-, 2003-.
2. Sobre questões metodológicas: Amedeo Quondam, «Sul petrarchismo», *Il Petrarchismo. Un Modello di Poesia per l'Europa. Vol. 1*, ed. Loredana Chines, Roma: Bulzoni, 2006, p. 27-92; Rita Marnoto, «Petrarquismo», *Dicionário de Luís de Camões*, ed. Vítor Aguiar e Silva, Lisboa: Caminho, 2011, p. 670-679.
3. Levantamento muito completo dos atributos marianos em Celestino Cavedoni, «La canzone di Francesco Petrarca in lode della Beatissima Vergine Maria illustrata co' riscontri delle Sacre Scritture, de' Santi Padri e della Liturgia della Chiesa», *Opuscoli Religiosi, Letterari e*

Por sua vez, na fundamental *lectura Petrarce* que na década de 1980 Guglielmo Gorni lhe dedicou,[4] este crítico chama a atenção, no seio de um denso filão, para duas obras medievais dedicadas à Virgem que se distinguem pela sua autoridade e que Petrarca com toda a probabilidade conhecia: *Mariale, sive Questiones super Evangelium "Missus est angelus Gabriel"* e *De laudibus Beatae Mariae Verginis*. São atribuídas a Alberto Magno, embora a primeira seja de Ricardo de São Lourenço, perfazendo no total mais de mil páginas sobre os atributos marianos. Antecedentes cronologicamente mais próximos da canção 366 do Cancioneiro, são a oração de São Bernardo no XXXIII canto do *Paradiso*, ao que haverá a acrescentar as *Cantigas de Santa Maria* de Afonso X, bem como, num plano geral, o *dolce stil novo* e a poesia occitana.[5] A este propósito, Maurizio Perugi destaca o papel de Giraut Riquier, o designado «último trovador» nas palavras de Carl Appel, ao qual atribui um particular impacto no plano simbólico, e de Lanfranco Cigala, activo na área genovesa anteriormente a 1258, importante precedente para a sua estrutura métrica. Aliás, segundo este mesmo estudioso toda a organização da sequência macrotextual que encerra o Cancioneiro e que é rematada pela canção à Virgem muito deve a Cigala.

Este quadro consubstancia aquela questão de fundo que não escapou aos primeiros comentadores do Cancioneiro: a porosidade entre sagrado e profano. Ainda hoje a ousadia da intersecção entre elementos dessas duas tradições, ao caso bem distintas, continua a surpreender eruditos e simples leitores. As indagações que têm vindo a ser realizadas por tantos e tão brilhantes investigadores não a podem colocar se não em termos problematizantes. Como bem o viu Guglielmo Gorni, *Vergine bella, che di sol vestita* não se limita aos habituais termos da lauda e do hino à Virgem: incorpora elementos próprios de um nível literário elevado, superando esse plano.

A forma métrica nela utilizada, a canção italiana, tem antecedentes profanos. Os seus primeiros cultores foram, como é sabido, os poetas sicilianos que gravitavam em torno do imperador Frederico II, embora caiba a Dante e aos

Morali, 10. 28, [Modena, Soliani] 1861, p. 3-20; e Luigi Pietrobono, «Vergine bella che di sol vestita», *Annali della Cattedra Petrarchesca*, 2, 1931, p. 135-162.

4. «"Petrarca Virgini" (lettura della canzone CCCLXVI "Vergine bella")», *Lectura Petrarce*, 7, 1987, p. 201-218.

5. Para Dante, Paolo Trovato, *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Firenze: Olschki, 1979; Giorgio Bárberi Squarotti, «La preghiera alla Vergine: Dante e Petrarca», *Filologia e Critica*, 20.2-3, 1995, p. 365-374. Para o *dolce stil novo*, Franco Suitner, *Petrarca e la tradizione stilnovistica*, Firenze: Olschki, 1977, p. 157-165. Para a tradição românica, Valeria Bertolucci, «Il canzoniere di un trovatore: il "Libro" di Giraut Riquier» [1978], Valeria Bertolucci, *Morfologie del testo medievale*, Bologna: Il Mulino, 1989, p. 87-124; Maurizio Perugi, «Lanfranco Cigala nell'epilogo dei "Rerum vulgarium fragmenta"», *Studi Medievali*, 32, 1991, p. 833-841; Id., «Numerologia mariana in due antecedenti del Petrarca: il canzoniere di Guiraut Riquer e la canzone a Maria di Lanfranco Cigala», *Anticomoderno*, 4, 1999, p. 25-44. Informação nos comentários ao Cancioneiro de Marco Santagata (Milano: Mondadori, 1996, 2004) e Rosanna Bettarini (Torino: Einaudi, 2005, 2 vols.) *ad loc*. São utilizados como fonte textual petrarquiana. Segue-se o sistema de contagem das sílabas até à última tónica.

poetas do *dolce stil novo* o mérito de a terem regularizado. Além de a ter cultivado com afinco, Dante dedicou-lhe várias páginas de reflexão crítica no *De vulgari eloquentia*, atribuindo-lhe um lugar de eleição naquela que foi uma operação fundamental para a sua elevação a um patamar de erudição que é reforçado pela instância pragmática em que se insere o tratado.[6] No VIII capítulo do II livro,[7] define-a como *tragica coniugatio* firmada sobre a rigorosa disciplina construtiva de estâncias metricamente iguais, sem refrão, que se organizam em torno de uma concepção unitária, apresentando como exemplo a sua própria canção da *Vita nova*, *Donne ch'avete intelletto d'amore*, com 4 estrofes de 14 versos decassilábicos.[8] No objectivo de elevar o coturno dessa forma métrica, frisa bem o seu enquadramento no estilo trágico e a sua autonomia em relação à *cantilena* em estilo cómico.

Por conseguinte, ao mesmo tempo que sanciona a entrada da canção no sistema dos estilos, atribui-lhe um lugar de destaque, através de uma estratégia que explora o paralelo entre trágico e heróico instituído por Aristóteles na *Poética*. O esquema tripartido dos estilos foi, ao longo de toda a Idade Média, o quadro poético de referência, numa linha de continuidade que postulava a divisão entre as categorias de elevado, médio e inferior, as quais remetiam respectivamente para a *Eneida*, as *Geórgicas* e as *Bucólicas* de Virgílio. Numa aproximação à categoria superior, que contemplava em primeira instância o heróico, Dante insere-a no patamar do trágico, vinculando-a a uma técnica compositiva exigente: *tragica coniugatio*.

No Cancioneiro, Petrarca leva mais longe esse processo de aperfeiçoamento, atribuindo-lhe um cunho tão específico que dá vida a uma nova tipologia de canção, a canção petrarquesca, também designada como petrarquista.[9] Vin-

6. Mirko Tavoni distingue este tratado do *Convivio*, duas obras a que Dante se dedicou nos primeiros anos do século xiii, por uma aclimatação erudita em termos pragmáticos dotada de contornos culturais e políticos («*Convivio* e *De vulgari eloquentia*: Dante esule, filosofo laico e teorico del volgare», *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, 17.1, 2014, p. 11-54).
7. «Dicimus ergo quod cantio, in quantum per superexcellentiam dicitur, ut et nos querimus, est equalium stantiarum sine responsorio ad unam sententiam tragica coniugatio, ut nos ostendimus cum dicimus/Donne che avete intelletto d'amore./Quod autem dicimus 'tragica coniugatio' est quia, cum comice fiat hec coniugatio, cantilenam vocamus per diminutionem» (*Opere minori*, vol. 3, t. 1, ed. Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Napoli: Ricciardi, Mondadori [1996], p. 204).
8. Esta canção a bom título pode ser considerada como uma espécie de estandarte do próprio poeta. Composição-chave da *Vita nova*, evoca-a no citado passo do *De vulgari eloquentia* e na *Commedia* é reconhecido por ser o seu autor. Quando o viajante pelo mundo dos mortos atravessa o círculo dos que pecaram por gula, Buonagiunta Orbicciani da Luca entrevê o seu vulto que se aproxima na companhia de Virgílio e identifica-o de imediato como seu autor («Ma dí s'i'o veggio qui colui che fore/trasse le nove rime, cominciando/"Donne ch'avete intelletto d'amore"», *Purg*. 24, 49-51).
9. Pietro Beltrami usa a designação de petrarquesca (*La metrica italiana*, Bologna: Il Mulino, 2011, 5.ª ed., p. 241-257). Sobre as canções de Petrarca ver também: Thérèse Labande-Jeanroy, «La technique de la chanson dans Pétrarque», *Études Italiennes*, 9, 1927, p. 143-214; Mario Fubini, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane*, Milano: Feltrinelli, 1970, 2.ª ed., cap. «La metrica del Petrarca»; W. T. Elwert, «La varietà metrica e tematica

cula-a à elegia íntima e constrói 29 esquemas métricos cada um dos quais é *unicum*,[10] sendo o último deles o de *Vergine bella, che di sol vestita*. Deste modo, o remate do Cancioneiro fica vinculado a uma osmose entre sagrado e profano dotada de um espectro caleidoscópico.

Na verdade, utiliza a forma métrica a que recorrera reiteradamente nas anteriores páginas do livro de poesia para cantar a sua paixão por Laura, mas desta feita para louvar a Virgem. Paralelamente, o conteúdo semântico-pragmático e os correlatos discursivos das anteriores canções dedicadas ao amor e ao louvor de Laura confluem no enaltecimento de uma outra mulher, a Mãe de Jesus. É claro que o arrependimento do pecador implica uma tomada de consciência que assenta numa visão retrospectiva de erros e pecados cometidos no passado. Os termos da palinódia deixam porém bem viva a memória dessa existência de perdição, de tal modo que a polissemia de *Vergine bella, che di sol vestita* acaba por gerar uma certa ambiguidade, e as tensões que tinham marcado as vivências do dissídio se vão insinuando, verso a verso, no plano interdiscursivo. A própria repetição anafórica da palavra *Vergine* no início do I verso das suas 10 estrofes, bem como no IX e no III do comiato, ao mesmo tempo que segue a escansão das *coblas capdenals*, substitui à habitual invocação da *domna* o nome da Virgem, mas em ritmo de litania.

Entre os dois planos, não há solução de continuidade. É nesse ponto que intervém o sublime, enquanto mediação actuante por via literária.[11] A coexistência dos termos em antinomia é escorada por um forte suporte métrico e retórico. A última canção do Cancioneiro coroa a dignificação da forma métrica que Dante integrara no estilo alto. Por sua vez, no domínio da *elocutio* a elevação de tom que caracteriza o seu texto distancia-a do *sermo humilis* da tradição mariana, em virtude da operação de re-escrita através da qual Petrarca opera a retoricização da sua tópica. São factores fundamentais para a criação de uma plataforma mediadora tendente a aplacar por via literária diferenças que se entrelaçam num oximoro perpétuo.

A primeira imitação de *Vergine bella, che di sol vestita*, em terreno português e ibérico, é a *Canção a Nossa Senhora* de Francisco de Sá de Miranda que começa *Virgem fermosa que achastes a graça*. Além disso, este mesmo poeta dedicou uma outra canção petrarquista *À festa da Anunciação de Nossa Senhora* que tem por início *Dia gracioso e claro*.[12]

---

delle canzoni del Petrarca in funzione della loro distribuzione nel *Canzoniere*», *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca. 1. Dal Medioevo al Petrarca*, Firenze: Olskchi, 1983, p. 389-409; Joan H. Levin, «Sweet new endings: a look at the "tornada" in the Stilnovistic and Petrarchan canzone», *Italica*, 61.4, 1984, p. 297-311; Andrea Pelosi, «La canzone italiana del Trecento», *Metrica*, 5, 1990, p. 3-162.

10. Apenas um deles se repete, mas numa série, as «canzoni degli occhi», 71, 72 e 73, pelo que o total de canções do Cancioneiro é 31.
11. Sobre o lugar do sublime na canção à Virgem e a sua relação com Dante, ver Piero Boitani, *The Tragic and the Sublime in Medieval Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 196-206.
12. Citadas de *Poesias*, ed. Carolina Michaëlis de Vasconcelos [1885], Lisboa: IN-CM, 1989.

Virgem fermosa que achastes a graça remata a primeira parte do manuscrito *D* de Miranda. Este códice é composto por três secções, cada uma das quais se abre com um soneto de dedicatória ao príncipe D. João, casado com D. Joana, filha do imperador Carlos V, e falecido prematuramente em 1554, termo *ante quem* da sua elaboração. A sua editora, Carolina Michaëlis de Vasconcelos, admite que foi registado por um copista sob vigilância directa do poeta e atribui-lhe o valor de texto de base. Mas o grande número de variantes redaccionais através das quais a canção chegou até nós ilustra bem a perseverança e a minúcia com que o poeta a burilou. Era, para ele, uma peça importante. O texto do manuscrito *D* difere por vezes substancialmente do das edições de 1595, 1614 e 1632, apesar de o esquema métrico se manter. Quase todas as versões são acompanhadas por uma epígrafe onde é explicitada a fonte. «Feita por aquela do Petrarca: 'Virgine bella'», lê-se nos manuscritos *D* e *P*. «Canção a nossa senhora seguindo ao Petrarca na composição d'aquela: 'vergene bella'», diz-se na edição de 1595. As semelhanças métricas são flagrantes: 10 estrofes de 13 versos, com rimas ABC BAC CddCEf(f)E e comiato igual à sirma. O intuito de seguir o modelo formal de Petrarca manifesta-se também na repetição anafórica, em início de estrofe, da apóstrofe à Virgem. Contudo, Miranda não a repete no IX verso, nem no III do comiato, à diferença de Petrarca. A transferência do seu uso para o I verso do comiato, de forma a criar um efeito anafórico constante ao longo de toda a composição, indicia intuitos normativos reguladores.

Mereceu rasgados louvores a Francisco Dias no seu ensaio, *Analyse, e combinações filosoficas sobre a elocução, e estylo de Sá de Miranda, Ferreira, Bernardes, Caminha, e Camões, segundo o espirito do sabio Programma da Academia Real das Sciencias, publicado em 17 de Janeiro de 1790*: «[...] poema sagrado mais elegante e culto do que este, não se encontra em toda a Poesia Castelhana, e Portugueza, não digo até ao tempo do Sá de Miranda, mas ainda até ao nosso, exceptuando sempre a inimitavel paráfrase do Cantico de Daniel composta pelo divino Camões».[13] A análise do académico é um dos mais sólidos frutos do programa de estudos sobre o léxico, a gramática e a retórica dos grandes poetas do Renascimento português lançado pela Academia das Ciências, fundada pela rainha D. Maria em 1779. Sucessivamente, Carolina Michaëlis de Vasconcelos, admitindo porém que «[…] Miranda excede em muito o seu modelo», considerou o elogio de Francisco Dias excessivo.[14] Por sua vez, Giacinto Manuppella formulou o seu juízo crítico em função da intimidade que reconhece na canção de Petrarca, pelo que não pode iludir as suas reservas: «[...] non si può del tutto eliminare il senso di delusione che il lettore prova quando [...] si accosta a questa canzone del Miranda celebrata fra tutte, e trova

Para *Virgem fermosa que achastes a graça*, p. 87-92, texto de base manuscrito *D* (n.º 100), nota p. 761-763; p. 537-541, texto de base ed. 1632 (n.º 163). Para *Dia gracioso e claro*, p. 470-472, texto de base ed. 1632 (n.º 149), nota p. 855.

13. «Memórias de Litteratura Portugueza», 4, 1793, p. 74.

14. *Apud* Miranda, *Poesias*, p. 761-762.

che egli non è stato in grado di trasfondere nel paradigma petrarchesco l'ultima vibrazione di un dramma, perché dramma non c'è, o almeno non si avverte».[15] Manuppella conhecia bem o texto de Petrarca, embora não tivesse condições para averiguar as implicações desta sua impressão. Acrescente-se T. F. Earle, em cuja opinião «[...] onde é possível fazer comparações directas, a linguagem de Sá de Miranda na *canção* parece mais frouxa que a de Petrarca, e o mesmo pode ser dito quanto à estrutura do poema».[16]

Ao longo da composição, os termos do louvor à Virgem são os mesmos daquela trama de citações bíblicas, litúrgicas e hinológicas que entretece o texto do Cancioneiro, com bastas correspondências. O louvor segue os termos canónicos do culto mariano com recurso à simbologia que lhe é própria: *lux mundis*, *procella magna venti*, *maris stella*, *vellus Gideonis*, *porta clausa numinis*, *dei mater et filia e filii filia*, *fons pietatis*, *regina in vestitu deaurato*, *stellis coronata*, *luna mystica*, *hortus conclusus*, *Dei clarificatio*, *speculum*, *lilium*, etc. Quase todos estes tópicos se encontram em Petrarca, mas a ordem por que são apresentados é diferente, como se verá.

A posição de Sá de Miranda, entre a tradição mariana e o modelo de *Vergine bella, che di sol vestita*, implica múltiplos vectores de mediação dinâmica. Escolhem-se dois deles como termos de comparação, em virtude do seu valor seminal para a inserção de *Virgem fermosa que achastes a graça* no filão mariano do petrarquismo português e europeu: a *amplificatio* e a *salutatio*.

O *De laudibus Beatae Mariae Verginis* prescreve os requisitos de retórica do discurso aos quais deve obedecer o canto mariano, aliás sistematizando uma tradição sedimentada: *salutatio*, *laudatio*, *superexaltatio*, *elucidatio*, *oratio*, *confessio*, *benedictio*, *praedicatio*, *magnificatio*, *cantatio*, *gratiarum actio*, *investigatio*, *solemnizatio*.

A esse propósito, compare-se a forma como em cada uma das canções é apresentada a função de guia que salva das procelas:

«Vergine chiara et stabile in eterno,
di questo tempestoso mare stella,
d'ogni fedel nocchier fidata guida,
pon' mente in che terribile procella
i' mi ritrovo sol, senza governo,
et ò già da vicin l'ultime strida.»[17]

«Virgem, seguro porto e emparo e abrigo
ás môres tempestades; ah que tinha
ós ventos esta vida encomendada
sem olhar a que parte ía ou vinha,
vãmente descuidado do perigo,
surdo aos conselhos, tudo tendo em nada,
não vos seja em despreço ũa coitada
alma que ante vos vem,
por rezõis que tem,
de imigos grandes mal ameaçada.

15. «Considerazioni su Sá de Miranda», *Romana*, 5.8-9, 1941, p. 486.
16. *Tema e imagem na poesia de Sá de Miranda*, trad. Isabel Penha Ferreira, Lisboa: IN-CM, 1985, p. 59.
17. *Canz.* 366, vv. 66-71.

E que eu tam pecador e errado seja,
vença vossa piedade
minha maldade grande e assi sobeja.
Virgem, do mar estrela, neste lago
e nesta noite um faro que nos guia,
pera o porto seguro um certo norte;
quem sem vos atinar, quem poderia
abrir sômente os olhos vendo o estrago
que atras olhando deixa feito a morte?
Quem proa me daria com que corte
por tam brava tormenta?
De toda a parte venta,
de toda espanta o tempo feo e forte.
Mas tudo que será? Coa vossa ajuda
nevoa que foge ao vento
que num momento s'alevanta e muda.»[18]

Em comum, os tópicos e as imagens correlativas da *stella maris* e da *procella magna venti*. Contudo, Petrarca condensa-os na fronte da VI estrofe, submetendo-os a um efeito de retoricização no plano da *elocutio*, ao passo que Miranda os desenvolve ao longo de duas estrofes, a III e a IV. À lição de *concinitas* do discípulo exemplar de Cícero e Quintiliano, contrapõem-se as técnicas de desdobramento, repetição e explicitação que eram características do hino mariano e das laudas medievais. A dimensão relativa da extensão dos dois textos decorre do recurso à *amplificatio*. É posta ao serviço da *elucidatio*, respondendo assim a um requisito da *dispositio* na retórica do discurso tradicional do canto mariano.

Da mesma feita, a enfatização do papel de guia que cabe à Virgem diferencia claramente profano e religioso, separando águas. Na verdade, na sua poesia de amor profano Sá de Miranda mostra-se relutante na atribuição dessa função activa a uma mulher ligada ao terreno, o que sem apelo o distancia dos caminhos do *dolce stil novo*. Paralelamente, a remissão interdiscursiva para os seus versos de amor profano perde razão de ser. Ora, os comentadores do Cancioneiro têm vindo a identificar nos seis versos citados bastas remissões interdiscursivas para composições anteriormente dedicadas ao amor por Laura. O recurso à *amplificatio* e à *elucidatio* ao longo de todo o texto de *Virgem fermosa que achastes a graça* diferenciam-na do modelo italiano, o mesmo se aplicando, num outro plano, à inexistência de remissões para a poesia amorosa.

Acrescente-se a este um outro ponto de diferenciação fundamental que é dotado de implicações estruturais e se dá a conhecer logo desde os primeiros versos de ambas as composições:

18. *Poesias*, p. 88, vv. 27-52.

«Vergine bella, che di sol vestita,
coronata di stelle, al sommo Sole
piacesti sí, che 'n te Sua luce ascose,
amor mi spinge a dir di te parole.»[19]

«Virgem fermosa que achastes a graça
perdida antes por Eva, onde não chega
o fraco entendimento, chegue a fe.»[20]

Petrarca inicia a canção com uma fórmula de louvor que retoma os tópicos da *pulchritudine*, da *regina in vestitu deaurato* e da *stellis coronata* e que é posta ao serviço da *causa* do seu canto. Esses pilares da *laudatio* mariana revertem porém num expediente retórico que conduz logo no IV verso ao desvelamento da intimidade lírica, numa estratégia de reduplicação do sujeito da enunciação em relação ao sujeito do enunciado que infiltra a *confessio*. Petrarca é mestre nos volteios da sintaxe e usa esta técnica de *elocutio* para fazer a passagem da apóstrofe à Virgem e do tema do amor divino para a assunção da voz que se exprime na primeira pessoa. Desta feita, erige-se, logo desde o início, em consciência íntima também detentora do *officium poetae*. Intimidade e literaturização superam a tópica mariana. Mas há um outro aspecto que, correlativamente, ultrapassa a retórica do discurso que lhe anda tradicionalmente associada: a canção não começa pela *salutatio*.

Diferentemente, Miranda inicia a sua canção com uma fórmula de *salutatio* canónica.[21] Decalca o início da oração, «Ave Maria, gratia plena, dominus tecum, tua gratia sit mecum», a qual segue, por sua vez, a Anunciação do arcanjo São Gabriel à Virgem, «Ave Maria gratia plena Dominus tecum benedicta tu in mulieribus» (*Luc*. 1, 28). O *De laudibus Beatae Mariae Verginis* sumaria a *salutatio* nestes termos: «Porta salutis, ave, per quam patet exitus a vae:/venit ad Heva vae; vae qui tollis, ave».[22] A canonicidade de *Virgem fermosa que achastes a graça* é bem ilustrada pela referência a Eva. Na verdade, ao longo de todo o texto os termos do culto mariano são decalcados de forma mais literal. Maria é o *lilium* e a *turris davidica*. Diferentemente, Petrarca submete-os a um trabalho de *elocutio* que investe no eufemismo e no reforço metafórico.

19. *Canz*. 366, vv. 1-4.
20. *Poesias*, p. 87, vv. 1-3.
21. As implicações desta escolha adquirem particular incidência se se considerar que não segue Petrarca na forma de iniciar a canção, mas imita o seu comiato com decalques interdiscursivos:

Il dí s'appressa, et non pote esser lunge, sí corre il tempo et vola, Vergine unica et sola, e 'l cor or conscïentia or morte punge. Raccomandami al tuo figliuol, verace homo et verace Dio, ch'accolga 'l mïo spirto ultimo in pace. (*Canz*. 366, 131-137)	Virgem das virgems, como o tempo voa! Quem sabe quanto avança nossa certa esperança! Quanto sospiro a toda parte soa, quantas lagrimas caem mal derramadas! Mas posto de giolhos, a vos os olhos: tudo o mais são nadas. (*Poesias*, p. 92, vv. 131-137)

22. *Apud* Guglielmo Gorni, *op. cit*., p. 214.

A imitação dos versos iniciais surge na VIII estrofe:

«Vergine bella, che di sol vestita,
coronata di stelle, al sommo Sole
piacesti sí, che 'n te Sua luce ascose,
amor mi spinge a dir di te parole.»[23]

«Virgem do sol vestida, e dos seus raios
toda cuberta e ainda coroada
de estrelas, e debaixo o sol, a lũa,
são vindas minhas culpas d'assuada
sobre mim tantas; valei-me ós meus desmaios!»[24]

Este passo de Miranda situa-se à altura da dobragem operada por Petrarca, quando a partir da VI estrofe traz para primeiro plano o seu caso pessoal em contornos bastantes precisos. O poeta português não se expõe nesses termos, conservando o mesmo tom adoptado de início, próprio da *oratio*. Em vez de operar essa inflexão de percurso, retoma os primeiros versos de *Vergine bella, che di sol vestita*, garantindo uma permanência circular. Implicitamente, está a descartar uma estratégia de enfatização da subjectividade do sujeito e de organização estrutural evolutiva. A composição ganha assim um tom mais uniforme, semelhante ao da ladainha.

Por conseguinte, a palinódia de um passado pecaminoso não deixa lugar aos matizes da polissemia, e muito menos da ambiguidade, no que que diz respeito à transposição do dissídio para a atitude do pecador ou à intersecção entre atributos femininos sagrados e profanos. A individualidade dissolve-se perante a grandeza do divino, pelo que o canto de Sá de Miranda poderia ser o de qualquer devoto que, ao reconhecer o carácter vão dos bens terrenos, se entrega a uma fé que sabe redentora. Será esta uma das principais razões pela qual não sentiu necessidade de vincular *Virgem fermosa que achastes a graça* nem a um esquema conceptual evolutivo que, à semelhança do que acontece na última canção do Cancioneiro, se convertesse em metáfora de um percurso de vida; nem de estabelecer uma repartição estrutural tão nítida como a que enforma a canção de Petrarca, dividida em duas partes, uma em que predomina a lauda, outra em que são apresentadas as culpas; nem de seguir aqueles volteios sintácticos que infiltram a pessoalidade do amante na prece.

A sua, é uma canção de devoção. A graça do verso inicial é a da *salutatio* de São Gabriel, mais do que a concepção teológica de Santo Agostinho evocada por Petrarca ao escrever, «Vergine dolce et pia, / ove 'l fallo abondò, la gratia abonda».[25] Na verdade, a comunicação com o divino faz-se através da fé: «Virgem fermosa […]/[…] onde não chega/o fraco entendimento, chegue a fe». Transmite um conhecimento interpessoal diferente do racional através do qual, segundo São Paulo, o crente pode receber a mensagem de Cristo, mas não na sua fragilidade humana, e antes na sua fidelidade a Deus, o que levou os primeiros autores da patrística a valorizá-la como mediação cuja continuidade é isenta de sobressaltos.

23. *Canz.* 366, 1-4.
24. *Poesias*, p. 90, vv. 92-96.
25. *Canz.* 366, vv. 61-62. Os comentadores remetem para o Pseudo-Agostinho, «quoniam ubi abundaverunt delicta, superabundavit et gratia» (PL 40, c. 961).

A operação levada a cabo por Sá de Miranda é tanto mais incisiva se tivermos em linha de conta, para além de quanto que ficou exposto, certos aspectos que mostram como conhecia muito bem a canção de Petrarca. *Virgem fermosa que achastes a graça* remata, como se disse, o primeiro conjunto de poemas enviado ao príncipe D. João que é formado precisamente por 100 composições. Antes dela, tinham sido transcritos poemas em redondilha, uma sextina e sonetos. Aquela postilha autógrafa registada por Petrarca no manuscrito Laurenziano XLI 17 à margem do texto de *Vergine bella, che di sol vestita* adquiria pois, aos seus olhos, todo o sentido: «in fine libri ponatur».[26] Acrescente-se a isto a questão da decalogia mariana. O número 10 anda profundamente ligado ao simbolismo da Virgem e as 10 Avé-Marias que formam cada mistério do rosário ilustram-no bem no seu elementar grau de simplicidade. Aliás, se o I mistério é o da Anunciação e segue *Luc.* 1, 26-38, também as palavras que São Gabriel dirige à Virgem são 10. Num outro nível, Maurizio Perugi nota que, apesar de as canções de 10 estrofes serem excepção na poesia occitana, *En chantan d'aquest segle fals*, dedicada por Lanfranc Cigala à Virgem, tem esse número de estrofes,[27] depois retomado por Petrarca e por Sá de Miranda, ao passo que Valeria Bertolucci associa essa cifra às *Cantigas de Santa Maria* de Afonso X,[28] ao que se poderiam acrescentar os 10 cantares e os 5 prantos das *Laudas* do mestre André Dias, datadas de 1435. O número 100 eleva 10 à sua potência, pelo que refina a sua perfeição, e *Virgem fermosa que achastes a graça* tem esse número de ordem. Por sua vez, Petrarca confere a *Vergine bella, che di sol vestita* a posição 366, assinalando um ciclo de tempo. O curso terreno da rotação anual tem por contraponto a remissão na decalogia mariana.

Em suma, o Sá de Miranda que tem o arrojo de se erigir num dos primeiros imitadores, ao nível europeu, da canção à Virgem de Petrarca, é o mesmo que se exime às suas facetas mais ousadas através de um volteio tão ágil quanto sagaz. Segue mais de perto as prescrições da retórica do discurso transmitidas pela tradição mariana e transpõe de forma mais literal a retórica da *laudatio*, ao mesmo tempo que marginaliza a problemática do dissídio e as ambiguidades que a sustêm. Assim sendo, a aproximação ao sublime não se opera tanto através da intimidade elegíaca, como por via formal, plano que privilegia. Nos espaços que não são preenchidos com essa exploração da intimidade, implantam-se então as fórmulas tradicionais do canto mariano, que procedem por iteração à maneira da litania, da ladainha e do hino.

26. Na sequência dos avanços que mais recentemente se verificaram no domínio da filologia petrarquiana, este é um dos códices que tem vindo a ser revalorizado. Para um ponto de situação, Michele Feo (ed.), *op. cit.*, p. 39-169; Carlo Pulsoni, «Il metodo di lavoro di Wilkins e la tradizione manoscritta dei *Rerum vulgarium fragmenta*», *Giornale Italiano di Filologia*, 61, 2009, p. 257-269.
27. «Lanfranco Cigala nell'epilogo dei "Rerum vulgarium fragmenta"», ed. crítica do texto em Maurizio Perugi, «Numerologia mariana in due antecedenti del Petrarca: il canzoniere di Guiraut Riquer e la canzone a Maria di Lanfranco Cigala», p. 34-36, a partir dos manuscritos IKa e C.
28. *Op. cit.*, p. 134-136.

Por conseguinte, a incidência literal dos empréstimos pôde agradar ao académico Francisco Dias, não a Earle, e a ausência de vibrações íntimas desiludiu Manuppella, mas não é no filão da elegia íntima que a composição número 100 de Miranda se integra.

A outra canção que Sá de Miranda dedicou à Virgem, especificamente *À festa da Anunciação de Nossa Senhora*, poderia ser considerada como *explicatio* da Visitação de São Gabriel construída a partir de *amplificatio*. Obedece da mesma feita a um andamento acumulativo ritmado pela enumeração dos atributos marianos. De entre eles, merecem relevo a pureza e a virgindade. No quadro do petrarquismo europeu, distingue-se por ser vazada no modelo métrico de *Chiare, fresche et dolci acque*, a canção da paisagem subjectivizada e sacralizada pela memória da presença de Laura. Também neste caso é seguido com rigor: 6 estrofes de 13 versos com rimas abC abC cdeeDfF e comiato AbB, adaptando a marcada alternância entre senário e decassílabo ao ritmo da litania. Tem além disso a particularidade de decalcar o comiato de Petrarca:

«Se tu avessi ornamenti quant'ài voglia,
poresti arditamente
uscir del boscho, et gir in fra la gente.»[29]

«Se á tua grande, mas pobre vontade
fora dada igual graça,
sair puderas, canção minha, á praça!»[30]

A canção sobre a Anunciação de São Gabriel termina, pois, com uma referência ao ornamento poético. Neste sentido, a ousadia de Sá de Miranda ultrapassa todos os limites, pela intersecção entre sagrado e profano que fica exposta nestes versos. Não é mais, afinal, do que sinal da fidelidade e da reverência à lição de Petrarca.

Mario Fubini interpreta a alternância entre senário e decassílabo de *Chiare, fresche et dolci acque* como efeito que mima o curso das águas,[31] e Adelia Noferi vê nela uma reelaboração da pastorela que transparece do ambiente natural e do erotismo subliminar que a plasmam.[32] O seu esquema métrico alcançou, de facto, um enorme sucesso, a ponto de ser aquele que os petrarquistas italianos do século xvi mais imitaram. Na Península Ibérica, desde logo foi usado por Boscán, em *Claros y frescos rios*, e por Garcilaso, em *Con un manso rüido* e também em 3 estrofes inseridas na II écloga. *Claros y frescos rios* prolonga-se por 11 estrofes com comiato, ao passo que *Con un manso rüido* tem 5 estrofes e comiato abCabCCdD, o que mais uma vez põe em relevo a normatividade de Miranda. Não há sinais, na literatura espanhola, da sua aplicação em paralelo ao canto mariano.

29. *Canz.* 126, vv. 66-68.
30. *Poesias*, p. 472, vv. 79-81.
31. *Op. cit.*, p. 282-288.
32. Adelia Noferi, «"Voluptas canendi, voluptas dolendi": divagazioni sulla vocalità in Petrarca» [1986], en *Frammenti per i Fragmenta di Petrarca*, ed. Luigi Tassoni, Roma: Bulzoni, 2001, p. 217-228.

Conhecem-se apenas duas canções petrarquistas autónomas de Miranda, que são estas que dedicou à Virgem, e ambas seguem com absoluto rigor modelos métricos do Cancioneiro. Contudo, o esquema de *Chiare, fresche et dolci acque* foi aquele a que mais frequentemente recorreu. Usou-o também nas duas canções do despique entre Ribero e Gil do epitalâmio pastoril dedicado ao casamento da filha de António de Sá, cada uma das quais tem 8 estrofes e comiato AbB. Tenha-se em linha de conta, a este propósito, que a voz do pastor Ribero emblematiza as inovações introduzidas na poesia portuguesa do Renascimento. Com efeito, na écloga *Alexo* o seu canto é apresentado como exemplo das novidades vindas de Itália.[33] Além disso, Miranda recorreu ao mesmo esquema em *Nemoroso*, no lamento de Salicio *En la muerte del pastor Nemoroso Laso de la Vega*, com 10 estrofes e comiato. Serve de remate à écloga, ligando-se à sua carta-dedicatória a António Pereira, com 6 estrofes sem comiato na mesma rima, através de uma figura de simetria entre introdução e fim. Como *Nemoroso* celebra a morte de Garcilaso, gera-se um efeito de intersecção com a II écloga do poeta de Toledo, na qual é também usado, como se recordou. Mas Miranda faz-se devedor da V écloga da *Arcadia*, a canção *Alma beata e bella*, que tem o mesmo esquema. A transferência que Sannazaro dele opera para o domínio da elegia fúnebre, com o lamento da morte do pastor Androgeo, foi um foco de projecção potentíssimo da sua difusão europeia. Em suma, o destaque que Miranda conferiu ao esquema métrico de *Chiare, fresche et dolci acque* encontra-se profundamente ligado a propósitos de renovação literária, e é também nesse plano que se enquadra o recurso que a ele faz em *À festa da Anunciação de Nossa Senhora*.

Jurij Lotman distingue duas grandes tipologias de prescrição cultural, por via gramaticalizada e textualizada.[34] A primeira decorre de um repertório de regras explícitas, como é o caso do tratado de retórica. A segunda manifesta-se implicitamente através de um conjunto de textos que funciona como exemplo. A explicitação de regras próprias, segundo esse crítico, propicia uma reelaboração de conteúdos, ao passo que o manejo menos consciente de normas cria condições para uma incidência privilegiada sobre o nível da expressão. O petrarquismo teve uma imensa difusão como poética textualizada implícita ao texto do Cancioneiro e dos *Triumphi*, e o rigor com que Miranda segue o esquema das duas canções que dedicou à Virgem aproxima-o da segunda categoria.

A particularidade das suas opções requer ainda, porém, a consideração de factores antropológicos e histórico-literários de ordem mais vasta. A esse propósito, há desde logo que sublinhar a profunda infiltração do culto mariano na religiosidade portuguesa, como o documenta a abundância de colecções de

33. «El cantar que aquj cantámos/fue sabes de lexos parte,/do buenos dias passamos» (*Alexo*, texto de base manuscrito *N*, Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Novos estudos*, Lisboa: Academia das Ciências, 1911, p. 102).

34. Jurij Michajloviéc Lotman, Boris Andreevic Uspenskij, *Tipologia della cultura*, ed. Remo Faccani, Marzio Marzaduri, Milano: Bompiani, 2001, p. 51.

orações, laudas e hinos.[35] Os primeiros Reis apoiaram a fundação, no norte e no centro do país, de uma série de mosteiros votados ao culto de Santa Maria, os quais foram adquirindo cada vez maior importância. Por sua vez, as ordens mendicantes expandiram essa devoção em larga escala, com as celebrações de sábado, as festas marianas e a enorme difusão de ladainhas e hinos de uma simplicidade ritmada pela repetição.

O rigor da censura de livros e da Inquisição, no Portugal do século xvi, não dá azo a dúvidas. Bastará recordar que com o *Index* editado em 1564, que reproduz *ipsis verbis* as prescrições do Concílio de Trento, o Cardeal D. Henrique fez de Portugal o único país a aplicá-las integralmente. Não obstante, não há sinais de que a transposição de modelos métricos petrarquistas de extracção profana para o canto mariano, levada a cabo não só por Sá de Miranda, tenha suscitado qualquer perplexidade. Foi o próprio príncipe a ser homenageado com três compilações de Miranda e a edição de 1595 reserva um lugar de destaque no plano macrotextual a *Virgem fermosa que achastes a graça*.[36]

Mas a análise do uso que em Itália é feito, no canto mariano, quer de esquemas métricos da canção petrarquista diferentes do de *Vergine bella, che di sol vestita*, quer do desta canção conduz a resultados muito elucidativos.

As pesquisas realizadas no sentido de identificar canções dedicadas à Virgem, escritas até ao final do século xvi, vazadas no esquema de *Chiare, fresche et dolci acque*, foram infrutíferas. Contudo, há a assinalar um punhado de composições de louvor mariano com esquemas próprios, qualquer deles *unicum*: *Illustre madre del tuo sposo e figlio* (7 estrofes, ABC ABC cDEddE e comiato ABbCDccD); e *Vergene, che giammai devoto priego* (6 estrofes, ABC BCA cDBdEE e comiato AABaCC) de Pier Jacopo De Jennaro; *Vergene bella, che di sol vestita* de Francesco Palmario (3 estrofes, ABbA BCcB CDdE e comiato A); *Vergene casta, ben che indegno figlio* de Girolamo Savonarola (7 estrofes, ABBA ACcDdEE, comiato aBbCC); *Vergine santa, immaculata e degna* de Angelo Poliziano (2 estrofes AbAb cddcEE).

Deste conjunto de dados, desprendem-se algumas linhas de tendência. De Jennaro, que viveu em Nápoles, é um escritor dotado de uma sólida formação

35. Para informação geral e bibliografia, Carlos A. Moreira Azevedo, «Mariologia portuguesa», *Diccionário de história religiosa de Portugal*, ed. Carlos Moreira Azevedo, Lisboa: Círculo de Leitores, CEHRUCP, 2001 [vol. IV], p. 445-457. Até um espaço do manuscrito quinhentista que faz a lista dos livros da biblioteca real é usado para registar uma *Oração a nossa senhora por os navegantes das Indias*, a seguir à qual são transcritas 5 quadras em octossílabo de invocação à Virgem para que dê saúde ao Rei e à sua família (Sousa Viterbo, «A livraria real, especialmente no reinado de D. Manuel», *História e Memórias da Academia Real das Sciencias de Lisboa*, 9.1, 1902, p. 74). A confrontar com a predominância da cristologia nos *pliegos sueltos* espanhóis do século xvi, como o mostra Juan Miguel Valero Moreno, «Control externo y límite genérico: los pliegos poéticos de la pasión en el siglo xvi», en *La literatura popular impresa en España y en America colonial: formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, ed. Pedro Manuel Cátedra García *et alii*, Salamanca: SEMYR, 2006, p. 253-278.

36. Ver Rita Marnoto, «O 'livro de poesia'. O cancioneiro petrarquista e a edição das *Obras* de Sá de Miranda de 1595», *Revista Portuguesa de História do Livro*, 8.15, 2004, p. 47.

humanista que integrou a Academia Pontaniana e foi autor de uma *Pastorale* que serviu de referência à *Arcadia* de Sannazaro. Francesco Palmario foi um poeta de Ancona pouco conhecido e estudado. Savonarola distinguiu-se sobretudo como reformador e teve uma vida agitada, repartida entre várias cidades. Angelo Poliziano foi um dos mais ilustres humanistas da Florença do seu tempo. Por conseguinte, nenhum deles se situa no epicentro da codificação normativa petrarquista e a sua cronologia recua, de uma forma ou de outra, ao século xv. Se a noção de modelo prescritivo estava instalada para as línguas e os autores antigos, o mesmo não se pode ainda dizer para o vulgar. Além disso, muitos destes poetas encontram-se activos em zonas satélite, onde as inovações penetram mais tardiamente. Em certos casos, o esquema que criam escapa a algumas das características básicas da canção petrarquista.

A não adopção de um modelo métrico do Cancioneiro ganha sentido no seio de factores geográficos e histórico-literários prementes. O petrarquismo napolitano ilustra esta situação muito bem. Ao tempo de De Jennaro, o modelo petrarquista não possuía uma força agregadora impositiva. Petrarca detinha um estatuto de autoridade, mas numa situação que deixava espaço para opções descomprometidas.[37] Ora, o ambiente literário napolitano e o português muito têm em comum: é de zonas não integradas na geografia normativa do petrarquismo europeu que tantas vezes provêm, por isso mesmo, soluções dotadas de uma notável liberdade criativa. Sá de Miranda explora-a bem, quando adapta o esquema de *Chiare, fresche et dolci acque* ao enaltecimento da Virgem.

Quanto a *Vergine bella, che di sol vestita*, o modelo tardou a frutificar no tempo. Pietro Bembo e tantos poetas quinhentistas de tendência normativa usaram o soneto ou a balada para louvarem a Virgem, como se a canção petrarquista não fosse considerada suficientemente impermeável às infiltrações do profano. Quando em 1536 Girolamo Malipiero edita o *Petrarca spirituale*, não ousa tocar no seu texto, que transcreve fielmente e ao qual apenas acrescenta uma oitava de epílogo. Torquato Tasso será o primeiro poeta de renome a dedicar à Virgem uma composição que segue com rigor o esquema métrico da canção 366, *Ecco fra le tempeste e i fieri venti*, mas quando o século xvi já se aproxima do ocaso e mesmo assim dirigindo-a a uma figura muito particular, Nossa Senhora do Loreto.

No *Repertorio metrico della canzone italiana dalle origini al Cinquecento*,[38] são apresentadas apenas oito canções que seguem o seu esquema, uma das quais é a de Tasso. Por sua vez, tendo em linha de conta que a de Angelo Firenzuola tem por tema a elegia fúnebre, a de Giovanni Muzzarelli o amor profano e a de Simone Serdini, «Il Saviozzo», assuntos religiosos mais amplos,

37. Análise detalhada da situação por Marco Santagata, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova: Antenore, 1979.

38. Guglielmo Gorni, Massimo Malinverni, ed., Firenze: Franco Cesati, 2008, p. 163. Acrescente-se a isto a canção *Donna del ciel per li cui santi preghi* de Ippolita Clara, que anda no manuscrito de São Lourenço do Escorial b. IV. 24, conforme informação de Guglielmo Gorni, «Petrarca Virgini», p. 218.

esse núcleo fica reduzido a Comedio Venuti (*Vergine degna, electa al mondo sola*), um poeta do século xv, Bernardo Segni (*Fonte d'Amor, da cui sì largo piove*) e Girolamo Britonio (*Vergine, di bellezza eterno exempio*).

A canção de Britonio apresenta particular interesse, quando considerada à luz das relações entre Portugal e Itália. É a última composição do seu cancioneiro, intitulado *Gelosia del sole*, dedicado a Vittoria Colonna, que teve duas edições, uma em 1519 (Nápoles), outra em 1531 (Veneza). Poeta e músico, Girolamo Britonio (Sicignano degli Alburni, 1490?-?1549?) frequentou a Academia Pontaniana, as cortes de Salerno, de Leonor de Aragão e de Ischia. Entre 1513 e 1521, tenta a sua sorte na Roma de Leão X. Combateu ao lado do Marquês de Pescara na batalha de Pavia de 1525, a qual teve um trágico desfecho. Inicia-se então um período da sua biografia pouco documentado. Asensio estima que teria chegado à Península Ibérica em 1539 e que entre 1543 e 1545 frequentou a corte real portuguesa,[39] e Costa Ramalho atesta as relações de proximidade que manteve com André de Resende, Jorge Coelho, António Pinheiro, Simão da Silveira, o Duque de Aveiro e Luísa Sigea.[40]

Nesses anos, Sá de Miranda encontrava-se retirado no Minho, mas continuava a manter contactos regulares com os intelectuais do seu tempo.[41] A estadia do poeta português em Roma poder-se-á ter prolongado de 1515 até 1527,[42] coincidindo parcialmente com a passagem de Britonio pela cidade de Leão X. Orgulhava-se do seu parentesco com Vittoria Colonna, pelo que a *Gelosia del sole* teria para ele especial valor.[43] Estava ao serviço do embaixador permanente D. Miguel da Silva, que veio a ser Bispo de Viseu e Cardeal, e não restam dúvidas de que se

39. Eugenio Asensio, «El italiano Britonio, cantor de la Lisboa de D. João III», Eugenio Asensio, *Estudios portugueses*, Paris: FCG, CCP, 1974. p. 243-257, mas para a sua biografia ver Gianni Ballistreri, «Britonio, Gerolamo», *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma: IEI, vol. 14, 1972, p. 347-349.
40. «Dois epigramas atribuídos a André de Resende» [2004], Américo da Costa Ramalho, *Para a história do Humanismo em Portugal. Vol. 5*, Coimbra: IUC, 2013, p. 203-207.
41. Escreve a esse propósito Earle: «Começou a carreira como um dramaturgo urbano e espirituoso da vida social italiana. Durante muitos anos foi cortesão, em Lisboa e na altamente sofisticada corte de Roma. Em idade avançada Sá de Miranda abandonou a corte portuguesa e reformou-se na rural e distante província do Minho. Mas isto não quer dizer que se tenha esquecido de tudo o que tinha aprendido em Roma e em Lisboa. A vida de corte depende em particular de saber formar uma rede de contactos, da amizade, portanto, real ou fingida, e da arte da conversa» («Aspectos dialógicos da écloga *Basto* de Sá de Miranda» [2004], Thomas F. Earle, *Estudos sobre cultura e literatura portuguesa do Renascimento*, Coimbra: IUC, 2013, p. 73).
42. As circunstâncias em que ocorreu a viagem e a sua dependência de D. Miguel da Silva estão documentadas em *Chartularium universitatis portugalensis (1288-1537)*, ed. Alice Estorninho *et alii*, Lisboa: FCT, vols. 9-13, 1985-1999, passim.
43. Na carta a João Ruiz de Sá de Meneses evoca a ascendência comum «Dos nossos Sâs Coluneses/gram tronco, nobre coluna» (*Poesias*, p. 205, vv. 1-2). Decorreria do casamento do seu antepassado Rodrigo Eanes de Sá com Cecilia Colonna, filha de Giacomo Colonna, apesar de tal casamento, a ter-se realizado, não ter tido descendência, segundo Luís de Mello Vaz de Sampayo, «Subsídios para uma biografia de Pedro Álvares Cabral», *Revista da Universidade de Coimbra*, 24, 1971, p. cxlii-cxliii.

encontravam ligados aos mesmos círculos intelectuais, como se deduz do trabalho de Sylvie Deswarte, *Il "perfetto cortegiano" D. Miguel da Silva*.[44]

Figura de excepcional craveira intelectual no plano europeu, D. Miguel manteve relações muito estreitas com membros de duas das mais cultas e poderosas famílias da época, os Farnese e os Medici. O primeiro período desta sua estadia (1515-1525) abrangeu o pontificado de dois papas Medici, Leão X e Clemente VII. Frequentava os grandes círculos de erudição, então fortalecidos pela ligação entre Roma e Florença. Era a estação dos *orti letterari*, refinadas reuniões periodicamente organizadas nas residências de eminentes intelectuais. Participou nos *orti* do secretário apostólico Angelo Colocci e muito possivelmente nos de Hans Göritz, alto funcionário natural do Luxemburgo, bem como nas reuniões de Castel Sant'Angello promovidas por Giovanni Rucellai. Ora, seu o nome figura na lista dos convivas de Colocci ao lado de Baldassare Castiglone,[45] Pietro Bembo, Sadoletto, Egidio da Viterbo, Claudio Tolomei, Ariosto, Trissino e também Girolamo Britonio. Fica assim desenhada uma rede de relações intelectuais que não deixaria de ter o seu impacto sobre os interesses do poeta português.

A operação levada a cabo por Sá de Miranda, quando canta a Virgem não só no esquema da canção 366 do Cancioneiro, como também num modelo de canção petrarquista ligado ao profano, eleva-se com um tal fulgor na literatura portuguesa do século xvi que adquire valor projectivo, gerando um filão próprio.[46]

O recurso ao esquema métrico de *Vergine bella, che di sol vestita* ganhou continuidade com um grupo de poetas que escreveu poesia religiosa, Diogo Bernardes, Manuel de Campos e Pedro da Costa Prerestelo.

O primeiro deles é autor da canção *Oh Virgem sobre todas soberana*, que segue o seu esquema métrico,[47] mas reduz as 10 estrofes de Petrarca a 8, descartando nesse sentido a simbologia e o lastro histórico-literário daquele número. Bernardes combateu em Alcácer Kibir, onde foi feito prisioneiro, e pela epígrafe, *Canção a Nossa Senhora que o autor fez estando cativo*, sabe-se que se

44. Roma: Bulzoni, 1989, p. 30-39 e *passim*.
45. Que lhe dedicou *Il cortegiano* em circunstâncias relacionadas com mais um elo desta cadeia, a detenção do manuscrito por parte de Vittoria Colonna, expostas em Rita Marnoto, «Entre *Cloud gate* e *Il cortegiano*. Portugal no espelho de Castiglione», *Uma ordem para as coisas. Estudos para Ofélia Paiva Monteiro*, ed. Carlos Reis *et alii*, Coimbra: IUC, p. 643-659.
46. Os poetas que se lhe seguem imediatamente, António Ferreira, Pero de Andrade Caminha ou André Falcão de Resende, mais de perto ligados às tendências normativas do petrarquismo, não cultivam a canção à Virgem. Aliás, não se conhecem canções do primeiro deles. Por sua vez, Luís de Camões escolheu a redondilha para exprimir os seus anseios religiosos em *Sôbolos rios que vão*, que alguns editores assimilaram à última canção de Petrarca, ao colocarem estas trovas no final do seu livro de poesia, e quando confessa à Virgem os seus anseios, na elegia *Se quando contemplamos as secretas*, usa a *terza rima*.
47. Com algumas irregularidades. Ver *Várias rimas ao Bom Jesus*, ed. Maria Lucília Gonçalves Pires, Porto: CI-UHE, 2008, p. 99-102. Bernardes decalcou o *incipit* da última canção de Petrarca nos sonetos *Fermosa Virgem, que de sol vestida* (*ibid*., p. 98) e *Fermosa Virgem, mais que o sol fermosa* (*ibid*., p. 111), e na écloga que dirige a D. Duarte, neto de D. Manuel, faz uma invocação à «Virgem toda fermosa, toda pura» (*ibid*., p. 194).

encontrava no cárcere quando a escreveu. A precisão com que seguiu a métrica indicia que teria o próprio original do Cancioneiro ou a canção de Miranda à sua disposição, ou então os teria gravados de forma extremamente impressiva na sua memória. À semelhança de Sá de Miranda, faz uma única apóstrofe à Virgem no I verso de cada estrofe, sem repetir o seu nome no IX verso, como o faz Petrarca. O louvor segue os habituais termos do culto mariano num timbre sofrido, mas no plano estrutural não acompanha o movimento de penetração na esfera íntima, ao que se substitui, na segunda parte da canção, o magoado lamento do prisioneiro de Alcácer Kibir.

Quanto ao jesuíta Manuel de Campos, a sua canção, *Virgem fermosa doutra môr beleza*, anda na *Relaçam do solenne recebimento que se fez em Lisboa às santas reliquias que se leváram á igreja de S. Roque da companhia de IESU aos 25 de Ianeiro de 1588*, que ele próprio compilou.[48] O episódio da chegada de tantas e tão espantosas relíquias dos Santos Mártires marcou vivamente a religiosidade do tempo. A canção segue rigorosamente o esquema estrófico de *Vergine bella, che di sol vestita*, numa imitação que procede por *amplificatio* e *extensio* ao longo de 18 estrofes. O texto articula-se em três partes: 3 estrofes escritas num tom muito pessoal; uma sequência de 10 estrofes, tantas quantas as da canção 366, cada uma delas acompanhada por uma pequena epígrafe, com símbolos fundamentais do canto mariano: a lua, o sol, a estrela do mar, o céu, o paraíso, o Monte Sinai, a escada de Jacob, a arca de Noé, a pomba e finalmente o templo de Deus; e 5 estrofes de devoção que encerram uma reflexão sobre a condição terrena do poeta e a consequente impossibilidade de se elevar até Ela. Manuel de Campos constrói uma estrutura bastante original, num manejo hábil da simbologia mariana que explora as valências da sequência numérica 3-10-5.

Por sua vez, a poesia lírica de Pedro da Costa Prerestelo foi pela primeira vez dada aos prelos em 1791, numa edição cujo colofon o apresenta como «Coévo do grande Luis de Camões».[49] Combateu em Lepanto e foi autor de um poema épico sobre a viagem de Vasco da Gama. As composições encontram-se organizadas por formas poéticas e a canção *Virgem formoza, que do sol vestida* abre uma secção de odes, sob a epígrafe, *Ode a Nossa Senhora*. Trata-se na verdade de uma paráfrase tão próxima de *Vergine bella, che di sol vestita* que quase parece sua tradução. Usa o seu esquema métrico ao longo de precisamente 10 estrofes, ao que se segue o comiato, respeitando também a dupla invocação à Virgem no I e no IX verso de cada uma delas, embora neste caso o nome surja intraverso. O tom preserva uma certa intimidade.

A estes exemplos já por si significativos, vem-se acrescentar uma canção dedicada à Virgem vazada num modelo profano, à semelhança de *Dia gracioso e claro*. Trata-se de *Virgem pura, escolhida, honesta*, uma composição cuja autoria já foi atribuída a Frei Agostinho da Cruz e a Martim do Crastro (ou

48. Lisboa, Antonio Ribeiro, 1588, fls. 136v-142.
49. O volume, intitulado *Obras inéditas* (Lisboa: Antonio Lourenço Caminha, 1791), edita conjuntamente a sua poesia (canção p. 11-17) e a de Francisco Galvão.

do Castro) do Rio.[50] Na verdade, o seu esquema métrico, ABC BAC cddEEFeF, não segue o da última canção do Cancioneiro, mas o da sua L composição, *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina*, substituindo porém as suas 6 estrofes seguidas de comiato por 11 estrofes sem comiato numa aproximação à ode. O recurso a um esquema que no Cancioneiro dava voz ao contraste entre o repouso nocturno e os constantes afãs do amante para louvar a Virgem não parece colocar qualquer questão. No uso da apóstrofe anafórica à Virgem apenas no I verso de cada estrofe, fica a marca de Sá de Miranda.

É semelhante o esquema do longo poema de Baltasar Estaço, *À gloriosa Virgem Nossa Senhora*, com 15 estrofes, que diverge da L canção de Petrarca na ordem das rimas da fronte, que passa a ABC ABC, e tem comiato ABbACaC.[51] Da mesma feita, a apóstrofe à Virgem faz-se no I verso de cada estrofe. Por sua vez, *Si en Vos, reyna del cielo* de D. Manuel de Portugal é formada por 10 estrofes, com rimas aBC cBA DdEFfEGG e comiato aBaBCC, integrando-se no XIV livro do seu poema bucólico.[52] Não há informação muito precisa sobre a cronologia destas últimas composições.

Este estudo não ficaria completo sem um confronto com a contemporaneidade espanhola. A imitação da canção petrarquista à Virgem não deu lugar, neste caso, a um filão destacado. Francisco de Aldana continuou a vazar o Seu louvor no soneto, como o mostram ¡*Oh del inmenso Ser concebidora!* e *Hermosa más que el Sol, antes nacida*.[53] Acompanha, pois, aquela tendência normativa do petrarquismo italiano, na qual se filiava o próprio Pietro Bembo, que opta pelo uso de outras formas que não a canção petrarquista. Será necessário aguardar *Virgen, que el sol más pura*, de Luis de León, para que Lhe seja dedicada uma canção autónoma. Mesmo assim, os seus últimos editores designam-na como ode, talvez por brotar de um terreno em que a canção petrarquista de tema mariano não tem implantação ou pela configuração das suas rimas.[54] Com 9 estrofes aBC bAC cDEdE e comiato igual à sirma, este esquema não encontra correspondente no repertório métrico italiano. Na repetição anafórica da apóstrofe no início de cada estrofe e do comiato, mas não no IX verso, Luis de León procede como Sá de Miranda.

50. É atribuída a Crastro do Rio nos manuscritos 4152 e 3992 da Biblioteca Nacional de Madrid e a Agostinho da Cruz nos manuscritos 1100 da Biblioteca Pública Municipal do Porto e 1237 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, neste caso com um sinal de interrogação, ao passo que no manuscrito 4565 da Biblioteca Nacional anda anónima. Mafalda Ferin Cunha editou-a em *A poesia de Martim de Castro do Rio (c. 1548-1613)*, Coimbra: IUC, 2011, p. 223-227.
51. *Sonetos, canções, éclogas e outras rimas*, Coimbra: Diogo Gomez Loureyro, 1604, fols. 111-115v.
52. *Obras*, Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1605, fls. 388v.-392v.
53. *Poesías*, ed. Elías L. Rivers, Madrid: Espasa-Calpe, 1957, p. 28-29.
54. *Poesía*, ed. Antonio Ramajo Caño *et alii*, Madrid: CECE, s.d., p. 138. Já Robert Ricard, «Le Bon Pasteur et la Vierge dans les poésies de Louis de Léon. Notes et commentaires», *Les Lettres Romanes*, 22.4, 1968, p. 311-331, notara a semelhança da anáfora nesta canção e na de Miranda.